‘Classicistische treurspelen voor negentiende-eeuwse ogen’

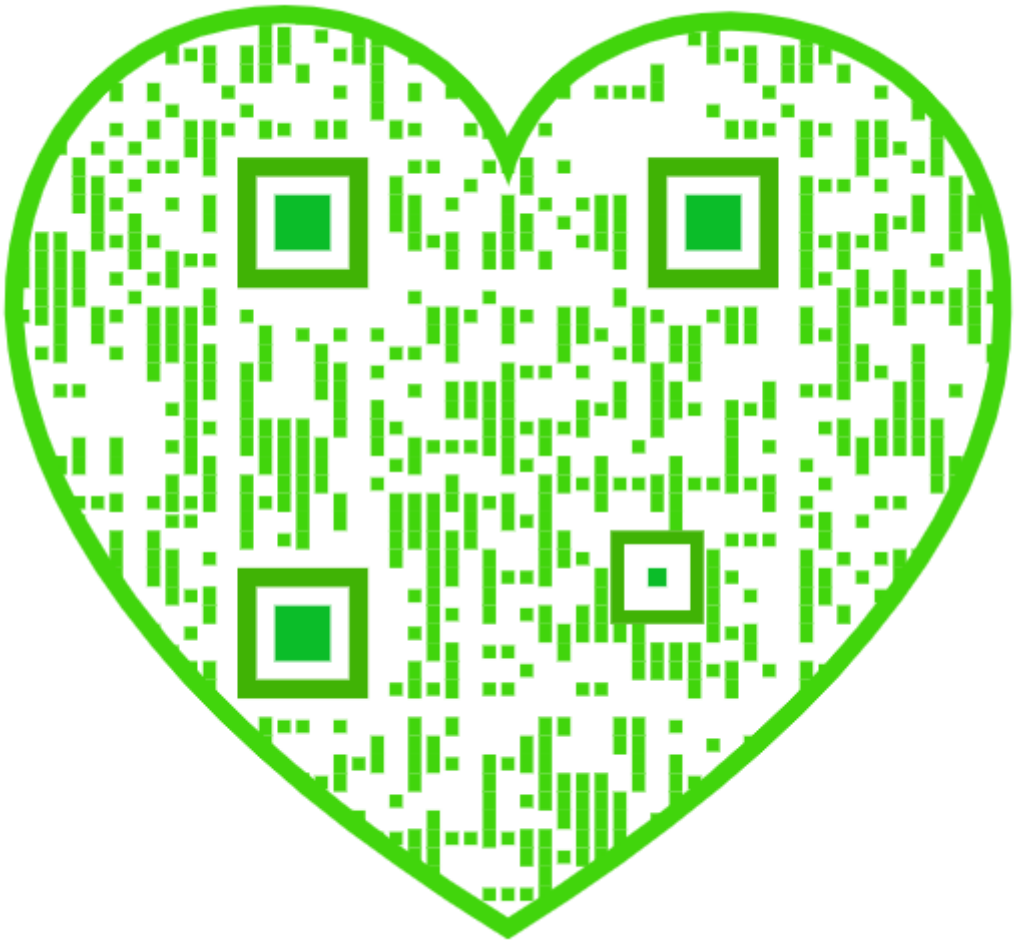
Henny Ruitenbeek

bron
Henny Ruitenbeek, ‘Classicistische treurspelen voor negentiende-eeuwse ogen.’ In: *Achttiende eeuw* 29 (1997) 2, p. 203-214.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/ruit007clas01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Classicistische treurspelen voor negentiende-eeuwse ogen

Henny Ruitenbeek

Inleiding

Wijdverbreid is de opvatting dat de liefde voor het treurspel in de negentiende eeuw bekoeld was. Toneelstukken van dit genre werden nog maar weinig opgevoerd en als dat al gebeurde trokken zij niet veel toeschouwers, en zeker niet de minder draagkrachtigen, zo is de mening van veel theaterhistorici. Het deftige genre maakte plaats voor eenvoudiger toneelsoorten als het melodrama en met de teruggang van het treurspel verdween ook het (Frans-)classicisme van het toneel, is de suggestie.[1] Ofschoon de bronvermelding lang niet altijd nauwkeurig is, lijken uitlatingen van contemporaine ooggetuigen tot deze visie aanleiding gegeven te hebben. Ik betwijfel echter of de negentiende-eeuwse uitspraken wel steeds op hun juiste waarde geschat zijn. Om dit te controleren, laat ik in dit artikel nogmaals enkele contemporaine getuigen aan het woord over de samenstelling van het repertoire, te weten de recensenten van twee toneeltijdschriften. De criticus van het ene blad geeft zijn visie via een spotprent, de redactieleden van het andere periodiek komen via hun geschreven recensies aan het woord. Vervolgens confronteer ik hun visie met enkele cijfers, die het aandeel van de treurspelen in de programmering en het bezoek aan de tragedie-voorstellingen weerspiegelen. Het gaat

1 J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel*, 2 dln. (Rotterdam, z.j.) II, 350, 376-378; J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. Uitgegeven met aanvulling tot 1872 door J.F.M. Sterck, (Amsterdam, 1920), 230-231, 257. (Worp-Sterck spreekt over het 'kwijnen' van het treurspel in de negentiende eeuw, maar meent overigens dat de achttiende-eeuwse treurspelen beter repertoire hielden dan de negentiende-eeuwse); H.H.J. de Leeuwe, 'De geschiedenis van het Amsterdamsche tooneel in de negentiende eeuw (1795-1925)', in: A.E. d'Ailly, ed., *Zeven eeuwen Amsterdam*, 6 dln. (Amsterdam, 1948) V, 113-155, aldaar 123; H.H.J. de Leeuwe, 'Perioden en stijlen in de Amsterdamse Toneelgeschiedenis der 19e eeuw', (lezing z.p., 1954) 21, 30; B. Albach, *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelleven voor, in en na de Franse tijd*, (Amsterdam, 1956) 165; B. Albach, *Duizend jaar toneel in Nederland*, (Bussum, 1965) 61; P. Post, 'De schilderacteur Johannes Jelgerhuis begint de publikatie van zijn boek *Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek*. De naweeën van de classicistische speeltrant', in: R. Erenstein, ed., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, (Amsterdam, 1996) 396-403, aldaar 399, 401. De theaterhistorici zien de eerste helft van de negentiende eeuw doorgaans als een overgangsperiode, maar zij verschillen van mening over de vraag in welk decennium het begin van de veranderingen geplaatst moet worden. Omdat het mij hier niet te doen is om de temporele verschuivingen in het aanbod en in de receptie van de treurspelen, laat ik de nuances in de periodisering achterwege.

hier om het repertoire van de Amsterdamse schouwburg in het begin van de negentiende eeuw.[2]

Niet alle treurspelen kunnen over één kam geschoren worden. Er waren, om met Bilderdijk te spreken, 'treurspelen en treurspelen'[3]; zo onderscheidden tijdgenoten tragedies die in de klassieke traditie stonden, drama's die de Frans-klassieke school volgden, treurspelen die op de Engels/Duits-romantische leest geschoeid waren en tragedies die een soort middenpositie tussen twee scholen innamen.[4] Het gaat mij hier om het zeventiende- en achttiende-eeuwse repertoire dat in de negentiende eeuw tot de klassieke of Frans-klassieke traditie gerekend werd óf daarmee veel overeenkomsten vertoonde. Voor de tamelijk nauwkeurige etikettering die bij het kwantitatieve onderdeel noodzakelijk was, heb ik mij verlaten op de visie van een van de gezaghebbende toneeltijdschriften, *De Tooneelkijker* (1816-1819), die een stringente vorm van classicisme voorstond en een voorkeur had voor het Griekse en het Frans-classicistische treurspel.[5] De vraag die ik probeer te beantwoorden is: werden de traditioneel classicistische treurspelen door de negentiende-eeuwse toeschouwers nog (graag) gezien?

2 De cijfers zijn gebaseerd op de analyse van het repertoire en de recettes in de periode 1814-1841. Die analyse vormt een onderdeel van mijn, in voorbereiding zijnde, dissertatie, die de receptie van de toneelopvoeringen in de Amsterdamse schouwburg in de genoemde periode tot onderwerp heeft. De aandacht gaat in de dissertatie zowel naar het 'grote' publiek als naar de kleinere groep recensenten uit. Voor een uitvoerige presentatie van de cijfers en voor een nauwkeurige bespreking van de bronnen en de gevolgde methode verwijs ik naar het proefschrift.

3 W. Bilderdijk, *Het treurspel. Verhandeling*, in: *Treurspelen*, dl. 2 ('s-Gravenhage, 1808) 105-163, aldaar 108.

4 W. van den Berg, *De ontwikkeling van de term 'Romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, (Assen, 1973).

5 De opgevoerde toneelstukken die in het tijdschrift met genoemd worden, zijn uit het oogpunt van consequentheid buiten beschouwing gelaten, ofschoon het mogelijk is dat sommige de classicistische toets van het tijdschrift wel zouden hebben doorstaan. De selectie van de treurspelen is daardoor mogelijk in feite te krap. De volgende treurspelen zijn geselecteerd: van P. Corneille: *De Cid*; *Cinna, of de goedertierenheid van Augustus*; *Horatius*; van B. Huydecoper: *Achilles*; van J. de Marre: *Jacoba van Beieren, gravin van Holland en Zeeland*; van J. Nomsz: *Anthonius Hambroek, of de belegering van Formoza*; *Maria van Lalain, of de verovering van Doornik*; *Michiel Adriaanszoon de Ruiter*; *Zoroaster*; van J. Racine: *Andromache*; *Athalia*; *Fedra*; *Ifigenia in Aulis*; *Mithridates*; *Bajazet*; *Brittanicus*; van Voltaire: *Amelia, of de hertog van Foix*; *Brutus*; *Edipus*; *Mahomet*; *Zaïre*; *Tancredo*; *Olimpia*; *Alzire, of de Amerikanen*; *Het weeskind van China*; *Merope*; van J. van den Vondel: *Gijsbrecht van Aemstel*; van L.W. van Winter- van Merken: *Louise d'Arlac*; *Jacob Simonszoon de Rijk*; *Maria van Bourgondiën, gravinne van Holland*; van N.S. van Winter: *Monzongo, of de koninklijke slaaf*. Dat ook *De Tooneelkijker* deze treurspelen niet allemaal onder dezelfde noemer bracht, is buiten kijf. Met name de laatste vier toneelstukken werden als een aparte soort beschouwd. Vanwege de prijzende woorden zyn deze drama's hier wel in de beschouwingen betrokken.

Een karikatuur uit 'Pandora'

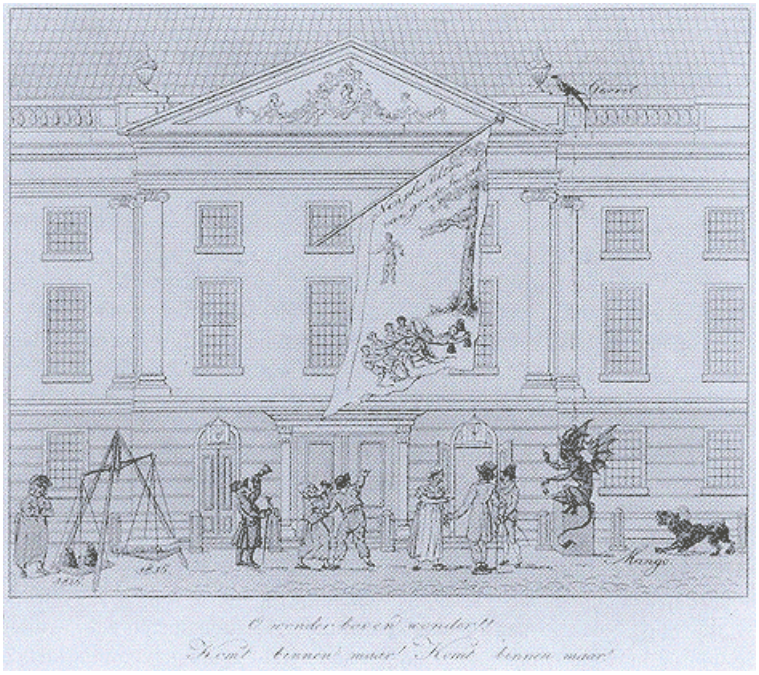
De eerste bron die ik ter beantwoording van deze vraag wil opvoeren, is een karikatuur (zie illustratie). De plaat is, in zwart-wit, te vinden in het toneeltijdschrift *Pandora, in het bezit van het tooneelklokje*[6] en een ingekleurd exemplaar is aanwezig in het *Theater Instituut Nederland*. Op het eerste gezicht levert de prent commentaar op de samenstelling van het repertoire, en als zodanig lijkt hij voor de beantwoording van de vraag goed te gebruiken. Laten we eens kijken welk beeld er uit zo'n vluchtige beschouwing van het plaatje oprijst.

De tekening voert ons naar het Leidseplein in Amsterdam, waar sinds 1774 de Schouwburg gevestigd was. Afgebeeld is de voorgevel van dit classicistische gebouw. De voordeur staat open en de vlag hangt uit. Dit vaandel adverteert, nogal onbeholpen, met de krachtsinspanningen van enkele gewichtheffers. Die waren te bewonderen in het ballet-pantomime *Milo van Crotona*, dat 14 januari 1826 als nastuk in de schouwburg in première was gegaan.[7] De faam zou het ballet vooruit zijn gesneld, want

> 'men zegt reeds luid op de Leijdschestraat, dat [Milo] moedernaakt op het tooneel zal komen, opdat men de werking der spieren zal kunnen zien.'[8]

Dít was het 'non plus ultra van goede smaak'; beter kon het niet. Deze uitspraak was natuurlijk ironisch bedoeld, want niet voor niets is de spreuk te lezen op een vaandel; op deze wijze werd het publiek destijds eigenlijk alleen kermistenten binnen gelokt[9], en dat waren oorden waar volgens veel negentiende-eeuwers alles behalve een goede smaak heerste. Het publiek dat de aangekondigde vertoning zou bijwonen, behoorde ook veeleer tot de kermisklanten dan tot de reguliere toeschouwers van het stedelijk theater, want het aanbod wordt vooral door twee buitengewoon armzalig geklede mensen toegejuicht. Op het eerste gezicht levert de tekenaar kritiek op de grote mate van popularisering die het toneelaanbod van de schouwburg gekenmerkt zou hebben. Het zijn vooral spectaculaire balletten die in de smaak vallen, met name bij het minder draagkrachtige publiek, lijkt hij te willen zeggen; de schouwburg is verworden tot een kermistent.[10] De treurspelen zelf worden weliswaar niet expliciet behandeld, maar omdat dit genre gewoonlijk met de wáre goede smaak verbonden werd, is de suggestie duidelijk: het treurspel was niet de toneelsoort waarnaar de negentiende-eeuwers taalden.

6 *Pandora, in het bezit van het tooneelklokje*, (Amsterdam, 1825-1826) tegenover p. 121.
7 Universiteits Bibliotheek Amsterdam (UBA), toneelaffiche.
8 *Pandora* (n. 6), 124.
9 *Ibid.*, 146. Vergelijk ook het 'non plus ultra van paardryders' op een aquarel van J.A. Langendijk, voorstellende een kermistafereel in een Nederlandse stad (Collectie Theater Instituut Nederland, als ansichtkaart uitgegeven door Witcard Amsterdam). Met dank aan drs. P. Post.
10 Dit is ook de betekenis die aan de prent gehecht wordt in Erenstein (n. 1), *Theatergeschiedenis*, 402.



Spotprent op voorstellingen van acrobaten en geleerde honden enz. in de Stadsschouwburg op het Leidseplein uit 1774. Gravure, 1829. Collectie Nederlands Theater Instituut.

Als men het commentaar op de prent in het tijdschrift nauwkeurig leest, moet evenwel de betekenis naar mijn mening op een andere manier geïnterpreteerd worden. Om hierachter te komen is het noodzakelijk na te gaan wat de andere aanwezigen te beduiden hebben. Niet alle figuren reageren even enthousiast op het programma. De figuur links op de gravure lijkt nogal verbijsterd. Met de handen ineen geslagen staart hij naar de opgestelde weegschaal. Op de ene schaal liggen twee grote gewichten, de attributen uit het ballet *Milo van Crotona*, op de andere schaal ligt het melodrama uit 1815. Het is duidelijk naar welke kant de schaal overhelt. Dat wil zeggen dat in 1826 zwaargewichten als Milo meer wogen dan de melodrama's uit 1815; de sterke arm van Milo had het melodrama van destijds verdreven.[11] Dit genre werd door *De Tooneelkijker* omschreven als een toneelsoort waarin

> 'het ernstige met het kluchtige, ja meestal met het gemeen kluchtige vermengd werd, die zeer arm in daad waren; maar daarentegen opgevuld met gevechten, dansen, zangen, en fraaije vertooningen, waarin de Elementen de hoofdrol speelden; waarin men branden, overstroomingen, ja zelfs aardbevingen vertoonde.'[12]

Het genre werd wel beschouwd als een soort afgeleide van het burgerlijke drama dat aan het einde van de achttiende eeuw in de Republiek opgang deed; in plaats van de deftige vorsten uit het treurspel figureerden hier gewone burgers, die niet in verzen maar in proza spraken over de meer alledaagse gebeurtenissen uit het leven. In het melodrama traden zelfs dieren op. De gravure toont twee van deze beesten: Gerrit de ekster en Mango de hond. Dit waren personages uit het historisch toneelspel *De ekster en de dienstmaagd, of de onschuldige diefstal* van Caigniez en d'Aubigny, en uit het geschiedkundig toneelspel *De hondentrouw, of de moord in het woud van Bondy* van Guilbert de Pixérécourt. Deze stukken gingen 30 september 1815 respectievelijk 16 november 1814 in de Amsterdamse schouwburg in première.[13] Het eerste stuk handelde over de diefstal van zilveren bestek door een vogel, waarvoor een onschuldig dienstmeisje moest opdraaien; in *De hondentrouw* trad een levende hond op, wiens acteerprestatie onder meer bestond uit het trekken aan een bel en aan het voorschoot van een van de personages.[14] Dit doet overigens sterk denken aan een toneelstuk van Wim T. Schippers uit 1986, waarin de handeling ook door honden uitgevoerd werd. Zo nieuw was deze vondst dus niet, want ook in de negentiende eeuw waren toneelliefhebbers *Going to the dogs*.

11 *Pandora* (n. 6), 147, 150.
12 *De Tooneelkijker*, 4 dln. (Amsterdam, 1816-1819) I, 27.
13 Gemeentearchief Amsterdam (GAA), *Schouwburgarchief* (SA) 267/34, toneelaffiche.
14 *De Tooneelkijker* (n. 12), II, 70.

Om weer terug te keren tot de prent: Gerrit en Mango dateren dus uit het tweede decennium van de negentiende eeuw. Zoals gezegd bracht ruim tien jaar later de 'goede smaak' worstelaars voor het voetlicht, maar daarmee was volgens de verontwaardigde criticus van *Pandora* de duivel los.[15] De redactie van het tijdschrift had hem vrijgelaten om verslag te doen van de verrichtingen van Milo.[16] En inderdaad heeft zich een duiveltje, op bokkenpoten, onder het publiek gemengd, waar hij zich onderhoudt met personages uit *De ekster en de dienstmaagd*. Een andere duivel zit op een sokkel en tracht de bezoekers met een klokje naar binnen te lokken. Mango de hond en Gerrit de ekster zijn het daarmee niet eens en beklagen 'zich overluid, dat men [hen] *gewigts* halve verjaagd had'.[17]

Nu is de monsterlijke figuur bij de ingang van het theater niet helemaal willekeurig gekozen, al is niet onmiddellijk duidelijk welke functie hij vervult. De meest voor de hand liggende betekenis is die van de kwade genius die *Pandora* er als verslaggever op uitgestuurd heeft. Het klokje in zijn hand verwijst dan naar het 'toneelklokje' van *Pandora*. Omdat het tijdschrift in het algemeen veel informatie metaforisch verhult en de lezer vaak gedwongen wordt 'tussen de regels door te lezen', is ook een andere rol denkbaar: die van het knechtje van Lucifer uit het zangspel *Het tooverklokje, of Lucifers page*, van Théaulon de Lambert. De uitdossing van de duivel op de sokkel komt overeen met de beschrijving van de helper in het zangspel. Als de figuur op de prent inderdaad Lucifers page belichaamt, is bovendien verklaarbaar waarom er twee duivels getekend zijn. De inhoud van het zangspel is tenslotte goed te verenigen met de kritiek van *Pandora*.

Het toneelstuk draait namelijk om het gegeven dat degene die het zogenaamde toverklokje in zijn bezit heeft, door de duivel bijgestaan wordt in het verkrijgen van vreugde, macht en rijkdom. Het stuk ging in de Stadsschouwburg in première 20 april 1820[18], en dat is een gegeven dat in de context van de gravure niet van ondergeschikt belang is. Nog maar enkele dagen eerder namelijk, 10 april van dat jaar[19], hadden enkele commissarissen de leiding van de schouwburg overgenomen van de oude, min of meer particuliere directie van acteurs die sinds 1810 het bewind voerden. Het theater kwam nu direct onder gemeentelijk toezicht te staan. Tegen dat nieuwe bestuur, veel meer dan tegen het repertoire op zichzelf, richt zich in feite de kritiek van de tekenaar-recensent, want met de vermoedelijke verwijzing naar het zangspel wordt een parallel getrokken met de situatie in de schouwburg:

15 *Pandora* (n. 6), 121.
16 *Ibid.*, 123.
17 *Ibid.*, 147.
18 UBA (n. 7), toneelaffiche.
19 GAA (n. 13), SA 267/3, notulen 10-4-1820.

spectaculaire stukken waarin worstelaars een rol spelen, staan het nieuwe bestuur van de schouwburg bij met het vullen van de kas. Nu is dat op zich nog tot daar aan toe; het venijn zit 'm in de staart. Tot de nieuwe directie behoorde namelijk ook een voormalige redacteur van het toneeltijdschrift *De tooneelkijker*, Jan van 's Gravenweert (1790-1870), en juist dit tijdschrift had destijds - in naam van de goede smaak - het oude bestuur hevig bekritiseerd om zijn keuze voor spectaculaire toneelstukken; vooral melodrama's moesten het ontgelden. Nu de stuurlui van *De Tooneelkijker* zelf aan het roer van het theater stonden, was er van hun principes niet veel meer over, zo wil de tekenaar zeggen:

> ‘ik kan hen niet in vrede laten rusten, wanneer ik de hedendaagsche vertooningen aanzie. Zij hebben veel kwaads verjaagd, omdat zij het goede zouden inroepen. Nu zitten zij daar, die eenmaal in dien geest spraken, en steunen het nationaal tooneel, welks val zij door hun doordacht tijdschrift hebben willen verhoeden, door eenen *Alcide Francais* [Milo van Crotona] in te roepen, die in een anacreontisch ballet met tafel en gewigten werkzaam is.’[20]

Overigens wordt niet alleen het toneelbestuur bekritiseerd, maar ook een andere bij *De Tooneelkijker* betrokkene, Samuel Iperuszoon Wiselius (1769-1845). Hij stond model voor het deftige personage in het midden van de prent. Omdat hij in de achttiende eeuw een tamelijk prominente rol in de partijstrijd speelde[21] - waarop *Pandora* wel toespelingen lijkt te maken -krijgt het kermisprentje met zijn afbeelding waarschijnlijk ook een politieke lading, waarin veel oud zeer uit de achttiende eeuw besloten ligt. Het voert echter te ver daarop nu in te gaan.[22]

Waar het hier om gaat, is dat de gravure, die op het eerste gezicht het populaire, niet-klassieke gehalte van het repertoire bespot, in feite veel meer een commentaar is op de onstandvastigheid van de toneelleiding. Daarmee wordt de betrouwbaarheid van de prent als bron voor de werkelijke samenstelling van het toneelaanbod en voor de smaak van het publiek behoorlijk gereduceerd.

‘De Tooneelkijker’

Wat heeft de antagonist van *Pandora, De Tooneelkijker*, dan over het repertoire te zeggen? In het eerste deel wordt de samenstelling van het programma uitvoerig besproken.[23] In de achttiende eeuw, zo meenden de recensenten,

20 *Pandora* (n. 6), 130.
21 Onder meer: C.H.E. de Wit, *De strijd tussen aristocratie en democratie in Nederland 1780-1848. Kritisch onderzoek van een historisch beeld en herwaardering van een periode*, (Heerlen, 1965).
22 Zie mijn dissertatie in voorbereiding (n. 2).
23 *De Tooneelkijker* (n. 12), I, 23-28.

was de smaak voor het treurspel nog vrij algemeen. De Amsterdamse schouwburg vertoonde alleen werken in verzen: oorspronkelijke Nederlandse tragedies en de zogenoemde Franse meesterstukken van Corneille, Racine en Voltaire. Na de bouw van de nieuwe schouwburg op het Leidseplein in 1774 - voorheen stond het theater aan de Keizersgracht - begon de smaak echter 'allengskens te vervallen'[24] met de opvoering van de zogenaamde sentimentele stukken van Mercier, d'Arnaud en Diderot. Daarna droeg de opvoering van zangspelen en balletten tot de neergang van de klassieke stukken bij. De ware doodsklap kwam volgens het tijdschrift in 1795, toen 'de Stukken in Dichtmaat, als van betere afkomst, en dus met *Aristocratie* behebt, geremoveerd' werden.[25] Nu kwam een stroom van proza-stukken op gang, eerst van Duitse oorsprong en vervolgens van Franse makelij. Tenslotte vond een geheel nieuwe soort van toneelspelen de weg naar de schouwburg, die vooral geschikt zou zijn om de 'heffe des volks' te vermaken[26]: de melodrama's. En daarbij zou het niet blijven, zo profeteerde het tijdschrift in een later nummer somber:

> 'door het melodrama verdierlijkt, is er slechts nog een stap noodig, om de menigte te *verbeestelijken*; langzamerhand zullen zij toch, even als de Romeinen, de beesten willen zien vechten, om zich daarna in het gezigt van het verscheuren van wilde dieren, om van naakte worstelaars hier niet te gewagen, te vermaken! ... Dit zou ijsselijk zijn.'[27]

Deze visie op de genologische ontwikkeling duidt er opnieuw op dat de classicistische treurspelen in de negentiende eeuw niet meer gezien werden.[28] Nu moet men zich afvragen of niet de specifieke kleur van het tijdschrift deze voorstelling van zaken beïnvloed kan hebben. Wie *De Tooneelkijker* leest, ziet dat het melodrama, vooral het Franse, in de meest heftige bewoordingen wordt aangevallen - ik heb er al op gewezen. Blijkbaar ziet de redactie dit soort toneel als een bedreiging, en ik vraag me af of deze houding wel geleid heeft tot een objectieve observatie of weergave van de werkelijkheid. Om hierachter te komen, is het zinnig de achterliggende motivatie van de strijd tegen het melodrama te achterhalen. Die achtergrond is nogal complex; ik zal enkele punten belichten.

Het tijdschrift verscheen in de periode net na het vertrek van de Fransen en de vestiging van het Koninkrijk; de eerste aflevering kwam uit in oktober 1815. De Fransen waren weliswaar lijfelijk verdwenen, maar de redactie

24 *Ibid.*, I, 24.
25 *Ibid.*, I, 26.
26 *Ibid.*, I, 226; II, 23.
27 *Ibid.*, II, 392.
28 Helemaal eensluidend is het tijdschrift overigens niet, aangezien ook wel eens beweerd wordt dat het publiek zich nog niet helemaal van de treurspelen afgekeerd had. Bijvoorbeeld: *Ibid.*, III, 4.

bespeurde in de maatschappij toch nog veel overblijfselen uit de Franse tijd. Dat was bepaald niet naar haar zin. De 'openbare vijand' was dan wel verdreven, maar

> 'onze heimelijke en bitterste vijanden, de ondeugden en gebreken der vreemden, aan ons als een erfdeel nagelaten, wroeten nog met magt in onzen eigenen boezem.'[29]

Op de identiteit van die heimelijke vijanden kom ik nog terug. Vooral in het vak der kunsten was volgens de recensenten de geest van Franse verdraaiing en omwenteling nog aanwezig, en die kwam vooral in het melodrama tot uiting. In dit genre zouden de universele regels van de kunst op hun kop gezet zijn. Het melodrama zondigde tegen de meeste wetten van klassieke en classicistische theoretici als Aristoteles, Horatius, en Boileau, en daarmee was de toneelsoort de volledige tegenhanger van het treurspel.[30]

Een van die zonden - ik zal ze niet allemaal bespreken - had te maken met het aspect van het *ware. De Tooneelkijker* huldigde, met Boileau, de opvatting dat de stelregel 'rien n'est beau que le vrai', alleen het ware is schoon, de grondregel van de schone kunsten was.[31] Dientengevolge mochten toneelschrijvers zich alleen bedienen van ware gebeurtenissen. Dat deden zij echter niet in het melodrama, dat volgens de recensenten al te vaak staaltjes van verdraaiing te zien gaf. Veel voorkomend was de, naar de mening van de Tooneelkijkers onjuiste, voorstelling van de 'bevoorrechte standen'. Zo trad in het eerder genoemde toneelspel *De ekster en de dienstmaagd* een rechter op, die het proces tegen het van diefstal beschuldigde dienstmeisje moest leiden. In plaats dat deze rechter nu werd afgebeeld als een 'edeldenkend menschenvriend', moest hij

> 'in den verdwaalden geest van Melodrama-schrijvers [...] juist een oude belagchelijke wellusteling zijn, die zijne vorige afwijzing door de eerlijke dienstmaagd [in een liefdesaffaire dus], bij deze gelegenheid, persoonlijk tracht te wreken; en, wat vloeit hier anders uit voort, dan aan het gemeen, voor welks begrip deze soort van Stukken bijzonder ingerigt schijnt, een allerschadelijkst wantrouwen op de regterlijke magt in te boezemen; eenen der eerste standen van de Maatschappij afschuwelijk te maken, en alzoo de heilige wet zelve voor te stellen als een middel tot persoonlijke wraak? [...] Dit moge dan op de ligtzinnige Franschen toepasselijk zijn: in Nederland gebeurt zulks niet, en behoorden alzoo deze gevaarlijke voorstellingen door het verstandig Publiek niet geduld te worden.'[32]

29 *Ibid.*, III, 10.
30 *Ibid.*, I, 67, 145, 192-193.
31 *Ibid.*, I, 67; II, 384.
32 *Ibid.*, I, 9-10.

Het beeld was volgens de redactie dus niet alleen onwaar, maar ook gevaarlijk, en dat had te maken met de staatkundige opvattingen van de Tooneelkijkers. De negatieve schets van de eerste standen in het drama zou te wijten zijn aan het 'verderfelijk systhema van vrijheid en gelijkheid, hetwelk Europa stroomen bloeds gekost heeft'.[33] Door een volkomen onjuiste opvatting van de gelijkheidsleer werd volgens het tijdschrift het volk, door lagere driften als geld en eerzucht geleid, ertoe aangespoord zich boven zijn stand te verheffen. Dit kon slechts leiden tot ontevredenheid en uiteindelijk tot staatsberoeringen. Het standsverschil was namelijk geen hersenschim, zo meende de redactie, want niet iedereen was van nature gelijk. Het volk, het gemeen, had doorgaans hetzelfde niveau van verstandelijke ontwikkeling en begeerten als een kind. En zoals ook een kind door zijn verstandiger vader geleid moet worden, zo moet ook het gemeen door de meer ontwikkelde stand bestuurd worden.[34] Gebeurt dit niet, dan heeft het lage eigenbelang - en dit was de eerder genoemde heimelijke vijand die de Tooneelkijkers zo vreesden - vrij spel.[35] De bij het tijdschrift betrokken toneelliefhebber Wiselius wees er in dit verband op dat in de maatschappij, in algemeen overleg, gedragsregels vastgesteld zijn om het individuele belang in te dammen; wetten, waaraan ieder zich te houden heeft en die de schade van het najagen van het eigenbelang moeten beperken.[36] Het is vermoedelijk deze gedachtengang, ik keer weer terug tot het voorbeeld van *De ekster*, die de redactie van *De Tooneelkijker* ertoe bracht dit toneelstuk naar de prullenbak te verwijzen; het kon immers niet waar zijn dat een rechter 'de heilige wet zelve' gebruikte om zijn individuele belang na te streven, zoals de wraakzuchtige jurist in *De ekster* deed.

Het voorbeeld laat zien dat de strijd tegen het melodrama in de grond een politiek-staatkundig doel diende: de maatschappij moest van zijn overheersend individualistische instelling gezuiverd worden; alleen het algemeen belang diende nagestreefd te worden, en daartoe was - zo blijkt verder uit het tijdschrift - een nationale eenheidsstaat vereist. Werd het 'egoïsme' niet verdreven, dan zou de oude partijstrijd weer de kop opsteken en was het met de Nederlandse staat opnieuw gedaan.[37] Alles wat met het algemeen belang in strijd was, moest uitgeroeid worden, en daartoe kon ook het toneel zijn diensten bewijzen. Voorwaarde was wel dat in de schouwburg enkele veran-

33 *Ibid.*, I, 439.
34 *Ibid.*, I, 100, 439; II, 31, 138-139, 274.
35 *Ibid.*, passim.
36 S. Ipz. Wiselius, *De staatkundige verlichting der Nederlanden, in een wijsgeerighistorisch tafereel geschetst, door* -, (Brussel, 1828^2; eerste druk 1793), Inleiding. Over de relatie van Wiselius tot *De Tooneelkijker* zie mijn dissertatie in voorbereiding (n. 2).
37 *De Tooneelkijker* (n. 12), II, 274-275.

deringen werden doorgevoerd. Een daarvan was de verdrijving van het melodrama, en wel volledig, want zelfs het 'kleinste zaadje' van het vermeende kwaad kon uiteindelijk de maatschappij volledig overwoekeren.[38]

Tegen deze achtergrond kan men zich afvragen of de recensenten niet zo gefixeerd waren op het melodrama dat zij met zagen, of wilden zien, wat er verder nog op het repertoire stond. De vraag of het oude treurspel door de negentiende-eeuwers nog (graag) gezien werd, is met de weergave van het in *De Tooneelkijker* beschreven genre-verloop nog steeds niet naar tevredenheid beantwoord.

Besluit

Daarom laat ik tot slot de cijfers spreken.[39] Die wijzen uit dat het aantal oudere classicistische treurspelen gemiddeld ongeveer tien procent van het repertoire uitmaakte. Strikt genomen is dit misschien niet bijzonder veel. Als het echter gaat om het classicistische gehalte van het aanbod, moet men bedenken dat ook veel negentiende-eeuwse treurspelen min of meer voldeden aan de normen van *De Tooneelkijker*, die bij de etikettering als ijkpunt fungeert.[40] Het totale aantal treurspelen was ongeveer twintig procent, wat betekent dat om de één à anderhalve week een tragedie te zien was. Als wij de cijfers bovendien vergelijken met de opvoeringsgetallen van de andere genres, dan blijkt het treurspel het zo slecht nog niet te doen: het genre werd niet beduidend minder vaak, in sommige jaren zelfs vaker, opgevoerd dan elk van de andere genres afzonderlijk.

Opvallender nog dan het aantal opvoeringen zijn de recettes, de opbrengsten uit kaartverkoop. Tijdens de avonden waarop een zeventiende- of achttiende-eeuws classicistisch treurspel te zien was, leverde de kaartverkoop gemiddeld ongeveer *f*750 op, en dat was meer, ruim *f*100, dan de recettes van elk van de andere genres.

Opmerkelijk is bovendien dat onder de echte successtukken - en daartoe reken ik drama's die vele jaren lang op het repertoire stonden, die vaker dan gemiddeld opgevoerd werden en die bovendien steeds volle zalen trokken - veel treurspelen waren: de helft ongeveer. Daarvan was circa veertig procent een classicistisch stuk.

Ook de indruk dat de minder draagkrachtige toneelliefhebbers weinig interesse voor treurspelen toonden, wordt door de cijfers gelogenstraft. In de twee seizoenen waarvan de rangbezetting bekend is, blijkt juist de allergoed-koopste rang, met een bezetting van ongeveer 70 procent, duidelijk meer

38 *De Tooneelkijker* (n. 12), III, 10. Andere veranderingen komen in mijn dissertatie aan de orde (n. 2).
39 Zie n. 2.
40 Zie bovendien de aantekening in n. 5.

publiek te trekken bij de opvoering van een classicistisch treurspel dan de andere, duurdere rangen.

De interpretatie van de getallen vergt veel kennis van de omstandigheden waaronder de opvoeringen plaatsvonden. Men moet rekening houden met de dag van de week of de maand van het jaar waarin gespeeld werd, met het soort kaarten dat te koop was, met de samenstelling van de voorstellingsavond, om slechts enkele aspecten aan te stippen. Elders ga ik uitvoerig op deze methodologische kwesties in[41], hier volsta ik met te constateren dat de veronderstelling dat het oude (Frans-)classicistische treurspel in de negentiende eeuw niet meer gespeeld en bij het publiek niet meer geliefd was, door de cijfers niet bevestigd wordt. Weliswaar werden ook andere, niet-klassieke toneelsoorten geprogrammeerd, en werden verscheidene van deze stukken veel bezocht, maar van de omgekeerde situatie waarin het oude treurspel van de planken verdwenen was, is geen sprake. Dit leidt tot de conclusie dat niet alleen *Pandora* een karikaturaal beeld van de werkelijkheid gaf, maar dat - naar onze huidige zienswijze - ook *De Tooneelkijker* dat deed.

41 Zie mijn dissertatie in voorbereiding (n. 2).